

Gerhard vom Hofe

Göttlich-menschlicher Amadeus Literarische Mozart-Bilder im Horizont des romantischen Kunst- und Geniebegriffs*

Die Klage über unzulängliche Biographien in Kreisen der Kenner, Verehrer und Liebhaber begleitet wie ein Ostinato die Wirkungsgeschichte Mozarts seit den ersten Versuchen einer Gesamtdarstellung. Eine für das 19. Jahrhundert typische Äußerung dieser Art stammt von dem literarisch wie musikalisch gebildeten Pfarrer Wilhelm Hartlaub. In einem Brief vom 8. Juni 1847 an seinen Freund, den Dichter Eduard Mörike, berichtet er über seine Lektüre der gerade in deutscher Übersetzung erschienenen Mozart-Biographie des Russen Alexander Ulibischeff¹: diese Lebensgeschichte sei *„ordentlich geschrieben und besser als ich dachte, bietet jedoch nichts Besonderes dar. Ich glaube auch gar nicht, daß man eine wahrhaft genußreiche Biographie von Mozart machen kann, ja ein Fragment Dichtung aus seinem Leben, wie Du einmal im Sinn hattest, würde tausendmal befriedigender sein. Die Lebensereignisse, Verhinderungen, Reisen, die Zeitnachrichten, sodann die Züge seines Charakters – in welchem Mißverhältnis steht das alles zu der unendlichen Größe des Künstlers!“*²

* Dieser Beitrag ist aus einem Vortrag erwachsen, den Vf. im großen Mozart-Gedenkjahr zuerst im März 1991 in Barcelona, später u. a. auch in Saarbrücken und Heidelberg gehalten hat.

¹ Alexander Ulibischeff/Oulibischeff: Mozart's Leben und Werke, mit Zugrundelegung der Schraishoun'schen Uebersetzung neu bearb. u. wesentlich erweitert von Ludwig Gantter, 4 Bde., 2. Aufl. Stuttgart 1859. Diese Ausgabe wurde hier benutzt und nach ihr wird zitiert. Mörike hat die erste deutsche Übersetzung von A. Schraishoun in der 3bändigen Ausgabe, Stuttgart 1947, gelesen. – Die Erstausgabe dieser großen Mozart-Darstellung erschien in Moskau 1843 in französischer Sprache unter dem Titel: Nouvelle biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart.

² Der hier zitierte Hartlaub-Brief ist (soweit ich weiß) bisher nicht vollständig gedruckt. Er wird auszugsweise mitgeteilt bei Harry Maync: Eduard Mörike. Sein Leben und Dichten, 5. Aufl. Freiburg i. Br. 1944, S. 446 – und vollständiger bei Gerhard Storz: Eduard Mörike, Stuttgart 1967, S. 380 (wonach hier zitiert wird!).

Hartlaubs Aufnahme der – historisch gesehen – letzten vorwissenschaftlichen Mozart-Biographie (vor Otto Jahns großer Arbeit aus dem Jahr 1856) bezeugt Respekt. Doch sie verbirgt nicht die Enttäuschung. Und die höflich-verhaltene Kritik verbindet sich mit einer ins Grundsätzliche gewendeten Überlegung, die den beklagten Mangel relativiert. Ulibischeffs Unternehmen verdient Beachtung, das Unbefriedigende seiner Mozart-Darstellung erweist sich als erkanntes Problem der literarischen Gattung Biographie überhaupt, nicht als subjektive, also dem Autor anzulastende Schwäche. Natürlich dient die Kritik als willkommener Anlaß, dem Freund Mörike ein längst geplantes Vorhaben in Erinnerung zu rufen und ihn erneut zu motivieren, ein literarisches „Lebensbild“ Mozarts in Gestalt einer Künstlernovelle (wie sie das 19. Jahrhundert liebte und die Biedermeierzeit im besonderen pflegte) zu verwirklichen – als Alternative zu den offenbar von vornherein fragwürdigen Versuchen biographischer Darstellung. Hartlaubs indirekter Appell leitet sich aus dem eingesehenen Mangel bisheriger Mozart-Biographien (nach denen Schlichtegrolls³, Niemtscheks⁴ und Nissens⁵ nun also auch Ulibischeffs) her. Und nicht nur das; die Notwendigkeit eines „poetischen Fragments“ aus Mozarts Leben, ja die Legitimität eines dichterischen Versuchs – diesen Gedanken legt die zitierte Briefstelle nahe – scheint sich daraus zu begründen. Daß nun ausgerechnet Ulibischeff als Beispiel für die von Hartlaub reklamierten Mängel der Biographik geltend gemacht wird, mag aufs Konto des Zufalls zu schreiben sein; ein wenig befremdlich bleibt es doch. Denn der Mangel an „Besonderem“ dürfte dem russischen Mozart-Enthusiasten kaum anzulasten sein. Immerhin versucht Ulibischeff seinen Anspruch einer „philosophischen Biographie“⁶ Mozarts mit einem ebenso sensiblen wie übrigens typisch romantischen Konzept zu verwirklichen, indem er Leben und Wirken Mozarts als göttliche Sendung in einer paradoxalen Einheit von Wunder und logischer Konse-

³ Friedrich Schlichtegroll: Mozarts Leben (Nekrolog), Grätz 1794.

⁴ Franz Xaver Niemtschek (Niemtschek): Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben, Prag 1798 (2. Aufl. Leipzig 1808). Nach der 1. Auflage wird hier zitiert.

⁵ Georg Nikolaus von Nissen: Biographie W. A. Mozarts. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Stein drücken, Musikblättern und einem Facsimile, hrsg. v. Constanze, Wittwe von Nissen, früher Wittwe Mozart, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1828, Hildesheim 1964.

⁶ A. Ulibischeff (Vgl. Anm. 1), Bd. II, S. 197.

quenz (Mozart als „Abschluß der abendländischen Torkunst“)⁷ zu begründen trachtet. Der russische Mozart-Kenner übersieht nicht die Widersprüche zwischen dem genialen Universalkomponisten und dem letztlich unerklärbaren Menschen, aber die Beobachtung der bei Mozart „in höchstem Grade“ vereinigten Eigenschaften des Genies führt doch zu einem charakteristisch romantischen Bild, welches eine verborgene Einheit von Lebens- und Werkgeschichte andeutet. Romantischer Optik verdankt sich die Vorstellung des Bürgers einer idealen Welt, welcher sein Inneres hinter Masken verbirgt und seine Musikwerke als „tugendhafte Handlungen“ zu verstehen gibt.⁸ Mozarts Kompromißlosigkeit als Künstler, seine Verachtung der Weltklugkeit, ja seine „ungemeine Gleichgültigkeit gegen das Positive“⁹ prädisponieren ihn zum Opfer der Gesellschaft. Ulibischeff zitiert die Topik romantischer Künstlerauffassungen.

Insofern verwundert Hartlaubs Kritik, die doch gerade den offenbar auch hier nicht vermittelten Widerspruch von Charakter, Künstlerexistenz und Werk einklagt. Auch der kritisierte Biograph sieht das große Problem, das zum Ärgernis aller Mozart-Liebhaber geworden ist: die offensichtliche Diskrepanz zwischen Person, Künstlergenie und Werk.¹⁰ Mozarts Charakter läßt sich schwer in Einklang bringen mit der „unendlichen Größe des Künstlers“. Mozart, der Komponist: ein „Göttlicher“ – aber Mozart, der Mensch, wie er in den Selbstzeugnissen und im Urteil seiner Zeitgenossen erscheint: ein allzumenschlich Schwacher, Unscheinbarer, Problematischer, dessen Habitus mit seinem musikalischen Genie schlechterdings nicht zusammenstimmen will. Der Bericht einer

⁷ Vgl. ebd., Bd. III, S. 5–93 (= „Irdische Mission Mozarts“). In diesem Kapitel versucht Ulibischeff mit Hilfe ästhetischer Kategorien der frühromantischen Kunsttheorie die „Universalität u Transcendentalität“ Mozarts als die Hauptattribute zu explizieren, die maßgeblich für seine These werden, daß mit Mozart die abendländische Musikgeschichte ihre Synthese des verschiedenartigen Epochen-Genius (ihre Teleologie) finde, d. h. „eine vollständige und absolute Poesie“ werde (S. 51). – Der Herausgeber der 2. Auflage, Ludwig Gantter, bemerkt hierzu kritisch in seiner Einleitung, mit solchem Versuch einer Bestimmung Mozarts als Schlußstein der europäischen Musikgeschichte überschreite Ulibischeff freilich die Grenzen einer Biographie.

⁸ Vgl. ebd., Bd. III, S. 92 f.

⁹ Ebd., Bd. III, S. 75.

¹⁰ Vgl. Anm. 2 – Ulibischeff harmonisiert das Problem, wenn er davon spricht, man dürfe allein in der Musik „den wahren Menschen, die ersten Handlungen seines Lebens, seine Gewalt, seine Größe und seine Tugenden suchen“ (Bd. III, S. 92 f.).

Augenzeugin kann hier als signifikantes Beispiel dienen. In ihren Memoiren schreibt die Wiener Schriftstellerin Caroline Pichler, Mozart habe in seinem persönlichen Umgang „beinahe keinerlei Art von Geistesbildung, von wissenschaftlicher oder höherer Richtung“ gezeigt. Er habe eher unseriös gewirkt: mit seiner „alltäglichen« Sinnesart“, mit „platten« Scherzen«“. ¹¹ Wie sollte man die verborgenen Tiefen seiner musikalischen Phantasiewelten damit in Verbindung bringen? Die vielbewunderten Schöpfungen des Genies Mozart harmonieren nicht mit Erscheinung und Habitus seiner Person. Doch es ist nicht dieser Widerspruch von Künstlerleben und Kunstwerken, von Schöpfer und genialen Produkten allein, der die Biographen vor kaum zu bewältigende Probleme stellt; die Widersprüche zwischen Leben und Werk Mozarts potenzieren sich durch das offensichtliche Auseinanderfallen von „äußerer Biographie“ und sprachlich äußerst spärlich dokumentierter Innerlichkeit Mozarts.

Was die äußere Lebensgeschichte betrifft, so läßt sie sich doch geradezu als prototypisch romantischer „Lebensroman“ ¹² lesen; ja der Biograph könnte sich beinahe keinen interessanteren Gegenstand wünschen. Mozarts Lebensstationen, vornehmlich die Reisen des Wunderkindes, seine Auftritte als Virtuose an den europäischen Höfen und in den verschiedenen Metropolen (Wien – München – Paris), sein viel bewundertes Wirken als Komponist in Italien oder in London: dies zu beschreiben sollte nichts „Besonderes“ versprechen? Hans Joachim Kreutzer betont mit Recht, Mozarts Leben sei die Topik einer romantischen Künstlervita eingeschrieben. Eigenartigerweise präfiguriert sein Leben die „wesentlichen Charakteristika eines Künstlerromans“. ¹³ Auch die „Auffassung vom Künstlerschicksal, wie es die Romantik E. T. A. Hoff-

¹¹ Caroline Pichler: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, hrsg. v. E. K. Blümml, 2 Bde. München 1914; Zitat: Bd. I, S. 49; vgl. S. 293 ff. – Vgl. auch: Allgemeine Theaterzeitung Wien, 15. Juli 1813.

¹² Der Begriff wird hier im Sinne einer inhaltlichen Bestimmung verwendet; etwa im Sinne der Definition des Novalis: ein romantischer Roman müsse ein eigentümliches Individuum zum Gegenstande haben, „das die Begebenheiten bestimmt, und von ihnen bestimmt wird. Dieser Wechsel, oder die Veränderungen Eines Individuums – in einer kontinuierlichen Reihe machen den interessanten Stoff des Romans aus.“ (Novalis. Dichter über ihre Dichtungen, hrsg. v. Hans-Joachim Mähl, München/Passau 1976, S. 154 (= HKA II, S. 579).

¹³ Hans Joachim Kreutzer: Der Mozart der Dichter. Über Wechselwirkungen von Literatur und Musik im 19. Jahrhundert, in: Mozart-Jahrbuch 1980–83, S. 208–227; Zitat: S. 217.

mannscher Prägung dem 19. Jahrhundert überlieferte“¹⁴, läßt sich darin entdecken. Dem poetischen Blick dürften fruchtbare, Mozarts Biographie strukturierende Motive nicht entgehen. Man denke nur an den Motivkomplex des göttlichen Wunderkindes (mit den Vorstellungen von Frühreife, vorzeitiger Vollendung und Naivität verbunden); oder an das Motiv der „Bildungsreise“ ins gelobte Land der Musik (Italien). Zu entfalten wären das Motiv des patriotischen Künstlers Mozart (in Verbindung mit dem der Rivalitäten) oder das romantische Motiv des Fremdlings in dieser Welt, des Konflikts mit der Gesellschaft und des Kampfes mit der Not; schließlich das Motiv der Verelendung und des Leidens, des Opfers und der Krankheit als Stigma des genialen Künstlers (eine Motivreihe, die mit den bekannten und wirkungsreichen Legenden verknüpft ist, die sich um den späten Mozart und seine Todesumstände gebildet haben).

Mit diesem Kanon poetisch-romantischer Lebensmotive gab es für die Biographik wie auch für die ausgesprochen literarischen Mozartdarstellungen ergiebige Quellen und Deutungsschemata. Die dichterischen Lebensbilder konnten sich überdies aus einem reichen Anekdotenschatz nähren, nachdem schon 1798 Friedrich Rochlitz seine Sammlung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlicht¹⁵, Nissen in seiner Biographie eine erweiterte Kollektion vorgelegt hatte. Dem Biographen wie dem Dichter standen schließlich (wenn auch keineswegs vollständig) Selbstzeugnisse und zeitgenössische Mitteilungen über den Komponisten zur Verfügung. Nicht zu vergessen ist der seit Schlichtegrolls Nekrolog sich auswachsende Legendenkomplex. Es gab also reichlich Stoff für literarische Lebensbilder. Und vor allem Anekdoten und Legenden arbeiteten poetischer Darstellung schon dadurch zu, daß sie selber literarisch gestaltet sind.

Gleichwohl blieb offenbar das Wichtigste noch zu leisten. Mit allen noch so aufregenden, vielleicht sogar sensationellen Nachrichten aus Mozarts äußerem Leben ließ sich die psychologische Neugier noch nicht befriedigen. Es blieb die unbeantwortete Frage nach dem Geheimnis des Menschen Mozart, der ein derartig großes, ja „göttliches“ Werk hervorgebracht. Es blieb die Frage nach

¹⁴ Ebd., S. 217.

¹⁵ Friedrich Rochlitz: Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben. Ein Beytrag zur richtigen Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, beginnend mit der Ausgabe Nr. 2 (= 10. Okt. 1798) und in Serie fortgesetzt bis Dezember 1798.

einer verborgenen Einheit von Person des Schöpfers und seinem genialen Werk, und verbunden damit die Suche nach einer Erklärung der widersprüchlichen Existenz Mozarts. Denn das vor Augen liegende Interessante und Spektakuläre Mozartscher Vita verdunkelt den Blick ins Innere dieses einzigartigen Menschen. Der *innere* Zusammenhang von Leben und Kunst, Genie und Werk, das wahre Zentrum von Mozart Künstlerexistenz wollte sich in den Biographien nicht entdecken lassen. Desiderat blieb eine innere Lebensgeschichte¹⁶; erst sie könnte die Lebensmotive zu einem einheitlichen Bild fügen und also eine „genußreiche“ Biographie ermöglichen.

Darin aber besteht das Hauptinteresse poetischer Mozart-Bilder, die psychologischen Fragen nachgehen und ästhetischen Ansprüchen Rechnung zu tragen versuchen. Der Dichter – auf diese Hoffnung gründet sich eben Wilhelm Hartlaubs eingangs zitierter Brief mit seinem indirekten Appell an Mörike – vermag vielleicht dem Mangel der Mozart-Biographen zu begegnen, indem er ein auf ästhetische Gesetze der Einheit und Geschlossenheit verpflichtetes Lebensbild imaginiert und der Logik einer inneren Geschichte Mozarts nachspürt. Literarische Lebensbilder bleiben freilich mit ihrer entscheidenden Frage nach dem archimedischen Punkt in Mozarts Künstlerexistenz immer nur „Suchbilder“. Das unterscheidet sie gerade von Anekdoten, vor allem aber von den Legenden, die denn doch Objektivität vortäuschen, Mutmaßung und Spekulation als Faktum ausgeben, bloß um der Verklärung des Wunderbaren und letztlich Unfaßbaren willen. Hier diktiert das Wunschdenken die Aussage, prägt die Tendenz der Anpassung an normative Begriffe vom Genie selbst um den Preis gewaltsamer Umdeutungen des faktisch Gesicherten das Bild des tragischen und romantisch verklärten Genies. Seriöse poetische Mozart-Bilder dagegen (von der Trivialliteratur hier einmal abgesehen) respektieren Grenzen. Sie reden im Modus des „Als ob“, also im Konditional. Sie borgen Motive der Legenden und Anekdoten, ohne doch eindeutige Erklärungen des rätselhaft Bleibenden zu intendieren oder unkritischer Verherrlichung zu verfallen. Das Bewußtsein der Fiktion und des begrenzenden Rahmens unterscheidet den ernst zu nehmenden Dichter eines Mozart-Bildes vom

¹⁶ Der Begriff wird hier im Sinne Hegels etwa verstanden, demzufolge die biographisch-poetische Behandlung einer Lebensgeschichte „die Einheit des Subjekts und des objektiven Geschehens“ zu zeigen hätte (vgl. Hegel, *Ästhetik*, hrsg. v. Friedrich Bassenge, Bd. II, 2. Aufl. Frankfurt a. M. o. J., S. 427.

Legendenerzähler. Und die Legitimität literarischer Mozart-Bilder entscheidet sich an der Anerkennung dieser Grenzfrage.

*

Für das auch bei Hartlaub artikulierte Befremden, das sich angesichts des Widerspruchs von Person und Werk bei Mozart einstellt, gibt es eine historische Erklärung. Trotz der Fülle romantischer Lebensmotive, welche seine äußere Lebensgeschichte auszeichnet, fügt sich Mozart dennoch überhaupt nicht ins idealisierende Bild vom großen Genie, das seit den Geniekonzepten des 18. Jahrhunderts tradiert und durch die idealistischen und romantischen Vorstellungen als verpflichtendes Erbe für das 19. Jahrhundert vermittelt worden ist.¹⁷ Mozart geht nicht nur der geistig-intellektuelle Habitus eines künstlerischen Genies ab. Man vermißt vor allem die Selbstaussprache seiner Innerlichkeit, die Selbstreflexion seiner schöpferischen Subjektivität. Auch der Gestus des Heroischen ist ihm gänzlich fremd. Im Unterschied zu Beethoven, mit dem man Mozart seit E. T. A. Hoffmann¹⁸ immer wieder verglichen hat, der dem normativen Bild vom romantischen Genie vollkommen zu entsprechen scheint; aber auch im Gegensatz zu anderen großen Musikerpersönlichkeiten wie etwa Robert Schumann oder Richard Wagner (um beim 19. Jahrhundert zu bleiben) gibt es bei Mozart nur wenig Anzeichen für eine selbstmächtige Subjektivität: kaum Spuren einer Selbstreflexion und einer problematisierenden Selbstthematisierung der Kunst und der Künstlerexistenz. Und auch Indizien für Mozarts Leiden am Widerspruch von Kunst und Leben lassen sich kaum finden. Mozart scheint sein Leben in anderen Kategorien zu haben als seine schöpferische Produktion. Die Sphären seiner herrlichen Musik und seines Alltagslebens scheinen unvermittelt in einem Nebeneinander zu liegen.

Zudem ergänzen keine programmatischen oder theoretischen Schriften seine Kompositionen; geschweige denn, daß Mozart sich

¹⁷ Vgl. den Artikel „Genie“ in: Histor. Wörterbuch der Philosophie, hrsg. v. Joachim Ritter, Bd. III, Basel/Darmstadt 1974, Sp. 279–309. – Ferner: Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945, 2 Bde., Darmstadt 1985, 2. durchgesehene Aufl. 1988.

¹⁸ Zu denken ist hier vor allem an die „Kreisleriana“ und die Hoffmannschen Rezensionen Beethovenscher Werke in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1810 und 1813. – Vgl. zum Problem: Gernot Gruber: Mozart und die Nachwelt, München (Serie Piper 592) 1987, S. 111; 128 ff.

gedrängt sähe, seine Werke philosophisch oder ästhetisch zu rechtfertigen. Und was seine Kompositionsweise betrifft, so scheint ihm alles mühelos zu gelingen, ja die „Ideen“ scheinen ihm nur so zuzufliegen. Man findet keine Spuren des zähen Ringens um ein Werk.¹⁹ Nicht daß er kein Bewußtsein seines außerordentlichen Talents gehabt hätte. Die Briefe bezeugen mehrfach und eindrucksvoll sein Ehrgefühl und den ausgeprägten Stolz auf seine ungewöhnlichen Leistungen. Überhaupt legte er großen Wert darauf, auf Grund seiner musikalischen Arbeiten, nicht jedoch dank seiner Position anerkannt zu werden. In einem Brief an den Vater vom 11. September 1778 aus Paris etwa gibt er ohne Pathos zu verstehen, daß er sich mit seinem „*superieuren Talent, welches ich mir selbst, ohne gottlos zu seyn, nicht absprechen kan*“²⁰, ungerecht behandelt fühlt. Andere Briefe zeigen, daß Mozart sogar das neutestamentliche Gleichnis beruft, welches den „Talentwucher“ lehrt. Aus Mannheim schreibt er wieder an den Vater: „*ich darf und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat, ich darf ohne hochmuth so sagen, denn ich fühle nur mehr als jemals, nicht so vergraben.*“²¹

Norbert Elias hat in seinem Mozart-Buch die Selbstzeugnisse dieser Thematik systematisiert und als Signatur von Mozarts bürgerlichem Selbstbewußtsein interpretiert.²² Niemals verbindet sich indessen mit solchen Selbstäußerungen ein heroischer Gestus oder die Pose des von der Welt unverstandenen und verkannten Genies. Das ausgesprochen elitäre Selbstbewußtsein einer Ausnahme-Existenz geht damit nie einher. Das romantische Klischee vom ironisch lächelnd sich über seine philiströse Mitwelt erhebenden Künstler paßt nicht zu Mozart.

Vor allem aber läßt er sich nicht in die Reihe der großen Passionsgeschichten romantischer Künstler seit Wackenroders „Berg-

¹⁹ Allerdings gibt es Skizzenbücher Mozarts, die der Göttinger Musikwissenschaftler Ulrich Konrad veröffentlicht hat; womit die verbreitete Legende vom reinen und unmittelbaren „Kopf“-Komponisten endgültig widerlegt scheint: Ulrich Konrad: Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen, Göttingen 1992.

²⁰ Mozart: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt u. erläutert v. Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch, 4 Bde. (Kommentarbande 5 und 6, hrsg. v. Joseph Heinz Eibl, 1971) Kassel etc. 1962/63; nach dieser Ausgabe werden die Mozart-Briefe zitiert. Zitat hier: Bd. II, S. 473.

²¹ Ebd., Bd. II, S. 264. – Vgl. auch z. B. den Brief vom 1. 8. 1777 an den Salzburger Fürstbischof Hieronymus Graf von Colleredo = ebd., Bd. II, S. 4 f.

²² Vgl. Norbert Elias: Mozart. Zur Soziologie eines Genies, hrsg. v. Michael Schröter, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991, S. 17 ff.; 40 ff.

linger“ einordnen, also der zumeist literarischen Künstlerviten, die das Leiden an der Welt und an der nicht mehr gelingenden Vermittlung der empfundenen musikalischen Ideen thematisieren und einen am prinzipiellen Widerspruch von Kunst und Leben zerbrechenden Menschen darstellen. Wahrscheinlich hat auch Mozart gelitten, aber er redet darüber fast nie, vielleicht weil ihm die Sprache fehlt. Jedenfalls gewinnt man den Eindruck, wie Wolfgang Hildesheimer, Goethe zitierend, vermutet, daß ihm kein Gott zu sagen gab, was er leide.²³

Die wenigen Zeichen von Resignation und Bewußtsein der Todesnähe in den Briefen deutet Hildesheimer als Stigma von Mozarts unfaßbarem Genie, welches im Grunde innerlich einsam bleibt und sich, unter „Druck“ schaffend, selbst verzehrt.²⁴ Dem modernen Biographen gilt die Einzigartigkeit von Mozarts Genie als eine inkommensurable Größe. Zu diesem Phänomen gehört, daß ihm die Mitteilsamkeit fehlt. Mozart – so Hildesheimer – habe sich nie in seine Mitwelt projiziert.²⁵ Wenn er gelegentlich über sein Metier spricht – und das ist selten genug –, dann betreffen seine Äußerungen Fragen der Theaterpraxis, bühnentechnische Probleme; nie jedoch grundsätzliche musiktheoretische oder gar kunstmetaphysische Gedanken. Bezeugt ist Mozarts unbestechliche Einsicht in wirkungs-psychologische Zusammenhänge; nicht minder sein Realismus, seine oft nüchterne Einschätzung seiner musikalischen Wirkungsmöglichkeiten und sein Pragmatismus: *„wenn mich der kayser haben will, so soll er mich bezahlen – denn die Ehre allein, bey dem kayser zu seyn, ist mir nicht hinlänglich. – wenn mir der kayser 1000 fl. giebt, und ein graf aber 2000. – so mache ich dem kayser mein komplement und gehe zum grafen. – versteht sich auf sicher.“*²⁶

Zu den wenigen Briefen, die den Vorhang seines Inneren ein wenig öffnen und die vielleicht noch am ehesten mit dem romantischen Genieverständnis vermittelbar erscheinen, zählt der letzte

²³ Vgl. Wolfgang Hildesheimer: Wer war Mozart?, Frankfurt a. M. 1966 (= edition suhrkamp 190), S. 23. – Hildesheimer hat sein hier in einem Essay vorgelegtes Konzept differenzierter und extensiv ausgearbeitet in seiner großen Monographie: Mozart, Frankfurt a. M. 1977.

²⁴ Vgl. ebd., S. 22 f.

²⁵ Ebd., S. 22.

²⁶ Mozart: Briefe (vgl. Anm. 20) Bd. III, S. 201 (= Brief an den Vater vom 10. 4. 1782).

Brief Mozarts an seinen Vater vom 4. April 1787. Dies Selbstzeugnis aus der Entstehungszeit der Oper „Don Giovanni“ gilt manchen Mozartforschern als Schlüssel für die Deutung dieses Werks als Selbstobjektivierung des Vater-Sohn-Konflikts. Noch der „Amadeus“-Film gewinnt daraus ein Argument für die Konzentration auf das Problem der bis zum Tode währenden Auseinandersetzung mit dem Vater:

„diesen augenblick höre ich eine Nachricht, die mich sehr niederschlägt – um so mehr als ich aus ihrem letzten Vermuthen konnte, daß sie sich gottlob recht wohl befinden; – Nun höre aber daß sie wirklich krank seyen! wie sehnlich ich einer Tröstenden Nachricht von ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich ihnen doch wohl nicht zu sagen; und ich hoffe es auch gewis – obwohl ich es mir zur gewohnheit gemacht habe mir immer in allen Dingen das schlimmste vorzustellen – da der Tod /: genau zu nehmen :/ der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem gott, daß er mir das glück gegönnt hat mir die gelegenheit /: sie verstehen mich :/ zu verschaffen, ihn als den schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. – ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht /: so Jung als ich bin :/ den andern Tag nicht mehr seyn werde –“²⁷

Dieser aus dem Rahmen der anderen Vaterbriefe herausfallende Trostbrief gilt vielen als einzigartiger ‚Beweis‘ für Mozarts Selbstobjektivierung und für seine Vertrautheit mit dem Todesgedanken. Ja er könnte als ein versöhnlich stimmendes Zeichen für seine doch „durchgehende Innerlichkeit“ gelesen werden. Gegen Hildesheimers Zweifel an der Echtheit dieses Briefs²⁸ wendet Robbins Landon ein, hier sei ein authentisches Zeugnis für Mozarts „tiefe Verbundenheit mit den freimaurerischen Lehren vom Tod“ zu erkennen. Mozart spiele auf den „symbolischen“ Übergang vom Tod zum Leben in der freimaurerischen Zeremonie“ an.²⁹

Ein später Brief an Constanze vom 7. Juli 1791 läßt vielleicht noch deutlicher ins Innere Mozarts schauen, wenn hier der Kom-

²⁷ Ebd., Bd. IV, S. 41.

²⁸ Vgl. den Kommentar in: Mozart-Briefe, neu ausgewählt, eingeleitet u. kommentiert von Wolfgang Hildesheimer, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1991, S. 141.

²⁹ H. C. Robbins Landon: 1791. Mozarts letztes Jahr, München u. Kassel etc. 1991, S. 80 (= dtv/Bärenreiter 11358).

ponist einer „unbestimmten Trauer“ (Hildesheimer)³⁰ Ausdruck gibt. Auch läßt dieser Brief sich als Zeugnis für Mozarts „Erschöpfung“ lesen: *„ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere – die mir halt wehe thut, – ein gewisses Sehnen, welches nie befriediget wird, folglich nie aufhört – immer fort dauert, ja von Tag zu Tag wächst; – wenn ich denke wie lustig und kindisch wir in Baaden beysammen waren – und welch traurige, langweilige Stunden ich hier verleve – es freuet mich auch meine Arbeit nicht, weil, gewohnt bisweilen auszusetzen und mit Dir ein paar Worte zu sprechen, dieses Vergnügen nun leider eine Unmöglichkeit ist – gehe ich ans Klavier und singe etwas aus der Oper, so muß ich gleich aufhören – es macht mir zu viel Empfindung –“*³¹

Im krassen Gegensatz zu den erwähnten seriösen Selbstäußerungen, die man durchaus als Zeichen der Würde des großen Genies und des von Todesahnungen und Melancholie gezeichneten, innerlich leidenden Künstlers deuten kann, vermitteln aber die meisten anderen Briefe ein ganz anderes Bild Mozarts. Deren dominanter Ton bleibt eine oft dionysisch-„wilde“ und spielerisch-übermütige Sprache³² – wenn er nicht gerade etwas „gescheudes“ (meist dem Vater) zu berichten hat. Vorwiegend in den berühmt-berüchtigten Bäsle-Briefen verselbständigt sich das Spielerisch-Komische, spielt Mozart mit Lust die Rolle des Narren. Der durchgehende Gestus der natürlich oft stilisierten Infantilität, ja der auch die Fäkalsprache nicht aussparende, sie geradezu suchende Schwall von komischen Worttiraden ist etwa von Norbert Elias als Ausdruck der animalischen Phantasie interpretiert worden, welche erst unter Bedingungen des Kunstgewissens ihre Kontrolle findet.³³ Gelegentlich läßt sich sehr gut beobachten, wie Mozarts unbändige Freude an der spielerischen Variation, überhaupt am Wortspiel, musikalische Techniken in die Sprache überträgt. Viele parodistische Assoziationsreihen demonstrieren seine Fähigkeit, „mit scheinbar willkürlichen Lautkombinationen Euphonie und Rhythmus zu erzeugen“ (Hildesheimer).³⁴ Überhaupt Mozarts ausgeprägter Sinn für das Komische: oft entzündet er sich an der

³⁰ Wolfgang Hildesheimer (vgl. Anm. 23), S. 52.

³¹ Mozart: Briefe (vgl. Anm. 20) Bd. IV, S. 150.

³² Vgl. Hanns-Josef Ortheil: Mozart. Im Innern seiner Sprachen, Frankfurt a. M. 1982 (= Collection S. Fischer Bd. 28), S. 78 ff.

³³ Vgl. Norbert Elias (vgl. Anm. 22), S. 76–87.

³⁴ Wolfgang Hildesheimer (vgl. Anm. 23), S. 33.

Konvention, so z. B. des Grüßens im Brief vom 28. Februar 1778 aus Mannheim:

*„(. . .) an alle meine freünde mein Compliment, und wers nicht glaubt, der soll mich lecken ohne End, von nunan bis in Ewigkeit, bis einmahl werd wieder gescheid. da hat er gwis zu lecken lang, mir wird dabey schier selbstn bang, ich fürcht der dreck der geht mir aus, und er bekommt nicht gnug zum schmaus. Adieu bääsle. ich bin, ich war, ich wär, ich bin gewesen (. . .) wollte gott ich wäre, ich wurde seyn, ich werde seyn (. . .) was? – ein stockfisch. addieu ma chere Cousine, wohin? ich bin der nämliche wahre vetter Wolfgang Amade Mozart“.*³⁵

Es lag nahe, in solchen und vielen vergleichbaren Briefen Be-
weise für Mozarts Infantilität und seine mangelnde Würde zu se-
hen. Ex negativo bot sich aber auch die Möglichkeit, darin ein
Argument für Mozarts Selbstverständnis, ja Identität als Musiker,
zugleich für seine begrenzte Sprachfähigkeit zu finden. Hanns-Jo-
sef Ortheil hat eine subtile Untersuchung der Briefe vorgelegt und
Mozart im „Innern seiner Sprachen“ belauscht.³⁶ An den Vater
hatte Mozart am 8. November 1777 geschrieben:

*„Ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein dichter. ich kann
die redensarten nicht so künstlich eintheilen, daß sie schatten und
licht geben; ich bin kein mahler. ich kann sogar durchs deüten und
durch Pantomime meine gesinnungen und gedancken nicht aus-
drücken; ich bin kein tanzer. ich kann es aber durch töne; ich bin ein
Musikus.“*³⁷

*

Die in vielen Briefen offenkundige Ausdruckgebärde des be-
fremdlich Kindlichen, ja Kindischen, hat die Legende vom ewig
Kind gebliebenen Mozart – der in der modernen Forschung Wolf-
gang Hildesheimer am entschiedensten entgegengetreten ist³⁸ –
natürlich bestätigen können. Eine Charakterisierung durch die
Schwester in einem Brief aus dem Jahr 1792, welcher dem ersten
Biographen, Schlichtegroll, bekannt war, kann hier als entschei-
dende und wohl primäre Quelle geltend gemacht werden:

³⁵ Mozart-Briefe (vgl. Anm. 28), S. 57.

³⁶ Vgl. Anm. 32.

³⁷ Mozart: Briefe (vgl. Anm. 20), Bd. II, S. 110 f. (= Brief vom 8. 11. 1777; Nach-
schrift zum Brief der Mutter an den Vater).

³⁸ Vgl. Wolfgang Hildesheimer (vgl. Anm. 23), S. 57–60.

„Wolfgang war klein, hager, bleich von Farbe (. . .) ausser der Musick war und blieb er fast immer *ein Kind*; und dies ist ein Hauptzug seines Charakters (. . .).“³⁹ Die erhaltenen Porträts scheinen diese Beschreibung zu bestätigen. Denn sie zeigen einen eher blassen, unscheinbaren Mann. Und das Kindische seines Benehmens wie das Unambitionierte und Unkonventionelle seines gesellschaftlichen Auftretens scheinen Mozarts Physiognomie zu entsprechen. Gewiß war er alles andere als ein apollinischer Kindmann, von Raffael gemalt zu denken, mit dem man ihn seit Rochlitz und Niemtschek im 19. Jahrhundert immer wieder verglichen hat.⁴⁰ Aber das gehört schon zur Legendenbildung, genauer: zur typischen Umdeutung der Infantilität in die heitere Naivität des göttlichen Wunderkindes unter Berufung auf die entsprechenden Attribute des Genies. Romantische Verklärung sorgt für die Anpassung ans normative und idealisierende Bild, womit zugleich die Kontinuität des Wunderkinds göttlicher Herkunft in Mozarts Künstlerleben gerettet werden kann. Die zeitgenössische despektierende Rede vom großen Kindmann wird im Lichte des erinnerten Topos der berühmten vierten Ekloge Vergils transformiert ins Bild vom kindlichen, weil auf Erden grundsätzlich lebensfremd bleibenden Genie. Noch Schopenhauers Ästhetik beruft diese romantisch getönte Auffassung, wenn er daran erinnert, Zeitgenossen hätten Goethe tadelnd nachgesagt, er sei *„ewig ein großes Kind“* geblieben. *„Auch von Mozart hat es geheißen, er sei zeitlebens ein Kind geblieben“*. Und dann zitiert Schopenhauer seinen Gewährsmann Schlichtegroll: *„Er wurde früh in seiner Kunst ein Mann; in allen übrigen Verhältnissen aber blieb er beständig ein Kind.“*

Schopenhauer kommentiert diesen vermeintlichen Tatbestand sodann philosophisch: *„Wirklich ist jedes Kind gewissermaßen ein Genie, und jedes Genie gewissermaßen ein Kind. Die Verwandtschaft Beider zeigt sich zunächst in der Naivetät und erhabenen Einfalt, welche ein Grundzug des ächten Genies ist(. . .). Jedes Genie ist schon darum ein großes Kind, weil es in die Welt hineinschaut als in ein Fremdes, ein Schauspiel (. . .).“*⁴¹ Das gemein-ro-

³⁹ Mozart: Briefe (Vgl. Anm. 20) Bd. IV, S. 199 f.

⁴⁰ Der Vergleich mit Raffael ist historisch zuerst belegt bei Niemtschek (vgl. Anm. 4), S. 12. – Friedrich Rochlitz: Raffael und Mozart, in: Allgemeine Musikalische Zeitung 2, 1800, Nr. 37, Sp. 641–653.

⁴¹ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band. Ergänzungen zum dritten Buch, Kap. 31, zitiert nach: Zürcher Ausgabe, Werke Bd. IV, Zürich 1977, S. 468.

mantische Motiv der Lebensfremde, der Heimat des Genies in einer transzendenten Welt, aber auch das Motiv des Zuschauers im großen Welttheater und die Vorstellung vom Maskenspiel in der Welt werden hier verschränkt. Mit dieser Legende vom göttlichen Kind verwandt sind die das unbegreifliche Genie Mozarts deutenden Vorstellungen vom dämonisch besessenen Künstler. Hier werden Mozarts phänomenales Gedächtnis, sein ruheloses Schaffen unter Druck und seine schier unfassbar rasche Kompositionsweise, zudem im Zustand der Zerstreuung und gesuchten Unruhe, zu erklären versucht. Goethe, welcher den genialen Komponisten Mozart grenzenlos bewundert und neben der „Zauberflöte“ insbesondere den „Don Giovanni“ zeitlebens als eine „geistige Schöpfung“ par excellence angesehen hat, soll Eckermanns Aufzeichnungen vom 20. Juni 1831 gemäß über den „Don Juan“ (der von Klassikern wie Romantikern, ja noch bis ins spätere 19. Jahrhundert als Inbegriff der Gattung und als die Oper der Opern geschätzt worden ist) geäußert haben, die Existenz eines derartigen Meisterwerks sei überhaupt nur so erklärbar, daß hier *„der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot“*.⁴²

Noch die jüngst erschienene Mozart-Biographie von Hartmut Gagelmann mit dem witzig-ironischen Titel „Mozart hat nie gelebt“ zieht den Gedanken der Medialität Mozarts ernstlich in Betracht, ohne aber eine mythologische Deutung damit zu verbinden.⁴³ Auch Gagelmann macht geltend, daß vom Genie im Sinne eines selbstmächtigen Subjekts bei Mozart nicht die Rede sein könne. Die neuzeitlichen Geniekonzepte, also die prometheische oder die romantische Auffassung vom Schöpfer und der autonomen Produktion, mit ihren subjekttheoretischen Begründungen können im Falle Mozarts kaum berufen werden; wenngleich als historisches Erklärungsschema die seit 1800 übliche Parallelisierung Mozarts mit den Genies Raffael und Shakespeare hier zu erinnern wäre: vielleicht problematische Versuche einer rationalen Klärung der Ambivalenzen und Komplexität Mozartschen Kunstgeistes. Wollte man (aus der Sicht eines entschiedenen Skeptikers) überhaupt an dieser Kategorie festhalten, müßte man einen neuen,

⁴² Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, hrsg. v. Fritz Bergemann, Bd. 2 (Insel TB 500), Frankfurt a. M. 1981, S. 707.

⁴³ Hartmut Gagelmann: Mozart hat nie gelebt. Eine kritische Bilanz, Freiburg i. Br. 1990.

„nur auf ihn zutreffenden Geniebegriff“ entwickeln.⁴⁴ Gagelmann konstatiert, die brennende Frage, „was in dem Menschen vorgegangen sein mag“, der ein quantitativ wie qualitativ derartig gewaltiges Werk geschaffen hat, sei bis heute ohne eine überzeugende Erklärung geblieben.⁴⁵ Mozart sei gar nicht als ein bewußt gestaltender Künstler vorstellbar. Deshalb gibt der moderne Biograph zu bedenken, ob die Künstlerexistenz Mozarts nicht möglicherweise unabhängig von der Person, dem bürgerlichen Ich, in der Reduktion auf eine mediale Rolle (Funktion) explizierbar wäre. Aus den Verlegenheiten, in welche die Skeptiker spätestens seit Hildesheimers radikalen Thesen geraten sind, zieht Gagelmann die Konsequenz und kommt zu der geistreichen Überlegung, ob nicht die kausale Beziehung von Künstler und Werk, Genie als schöpferisches Subjekt und Musik als dessen Produkt, im Falle Mozarts umzukehren sei, derart, daß vielleicht das geniale Werk hier den Künstler hervorgebracht habe:

„Das Werk ist durch den Menschen hindurchgekommen wie durch eine offene Tür, oder wie durch ein Fenster, durch das Licht in unsere Welt schien. Das Fenster zerbrach, aber das Licht scheint weiter. Am Morgen des 5. Dezember 1791 war die Trennung vollzogen. Johann Gottlieb Mozart war tot. Wolfgang Amadeus Mozart aber ist nie gestorben.“⁴⁶

Um Mozarts Todesumstände und -ursachen haben sich schon unmittelbar nach dem factum die meisten Legenden gebildet. Der Prager Universitätsprofessor Franz Niemtschek, ein Freund und Bewunderer Mozarts, hat in seiner 1798 publizierten Biographie als einer der ersten die dann immer wieder vertretene Giftmordhypothese in Betracht gezogen, ohne allerdings einen bestimmten Täter zu nennen. Er wie später auch Nissen berichten, Mozart habe bei einer Ausfahrt mit Constanze in den Prater vom Tod gesprochen: er könne sich nicht von dem ihn verfolgenden Gedanken loswinden, daß man ihm Gift gegeben habe.⁴⁷ Erst durch die 1829 erschienenen Aufzeichnungen des englischen Verlegers Novello weiß man von Mozarts Dementi. Er sei damals – so berichtet Constanze – krank gewesen und habe seine Wahnidee widerrufen.⁴⁸ Die Krankheitsanalyse von Peter Davies (1984) hat beides

⁴⁴ Ebd., S. 259.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 11.

⁴⁶ Ebd., S. 285.

⁴⁷ Vgl. Niemtschek (Vgl. Anm. 4), S. 47.

⁴⁸ Vgl. Robbins Landon (vgl. Anm. 29), S. 190 ff. und Novello: A Mozart Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent and Mary Novello in the year 1829, tran-

wahrscheinlich gemacht: Mozarts partielle depressive Wahnvorstellungen als Symptome eines chronischen Nierenleidens bieten eine durchaus plausible Erklärung.⁴⁹

Niemtschek hält es immerhin für möglich, daß Mozart Opfer des Neides und Hasses der Italiener in Wien geworden. Die hier vorausgesetzte Todfeindschaft zweier „Parteien“, der patriotischen Deutschen, als deren Repräsentant Mozart gilt, und der „Welschen“, hat es jedoch nachweislich in dieser Radikalität in Wien nicht gegeben. Zudem kann Salieri, mit dem bald die Giftmordlegende verbunden werden sollte, kaum als typischer Parteigänger der Mozartfeinde angesehen werden.⁵⁰

Noch abwegiger erscheint die Vermutung, Mozart sei ein Opfer der Freimaurer geworden, weil er deren Geheimnisse in der „Zauberflöte“ verraten habe. Dagegen sprechen die Tatsache, daß der Textdichter Schikaneder „verschont“ blieb; außerdem der Umstand einer würdigen Totenfeier der Freimaurer für Mozart.⁵¹

Der Vollständigkeit halber bleibt auf die sogenannte Requiem-Legende zu verweisen, nicht zuletzt, weil sie in der poetischen Mozart-Deutung eine Rolle spielt. Auch sie geht später, allerdings durch Mozart selbst und durch die ersten Biographen in die Welt gesetzt, auf das Konto romantischer Genie-Verklärungen. Alles Mysteriöse ist längst aufgeklärt, der anonyme Auftraggeber als der Graf Walsegg identifiziert, die Erscheinung des „grauen Boten“ aus einer ‚anderen Welt‘ als ganz irdischer Diener eben dieses Grafen. Die Interpretation des Requiems als Mozarts „Schwanengesang“ bleibt letztlich unbeweisbar.⁵²

*

Die im Folgenden näher betrachteten literarischen „Suchbilder“ sind mit Bedacht ausgewählt. Sie zählen zu den „gültigen“ und

skribiert u. kompiliert v. Nerina Medici di Marignano, hrsg. v. Rosemary Hughes, London 1955, S. 124 ff.

⁴⁹ Peter J. Davies: Mozart's Illnesses and Death, in: Musical Times, CXXVII, 1984, S. 437 ff., 554 ff.

⁵⁰ Vgl. hierzu: Volkmar Braunbehrens: Mozart in Wien, 6. Aufl. München 1991 (= Serie Piper 8233), S. 181 ff.

⁵¹ Vgl. zu den Argumenten gegen diese Ritualmordhypothese: Robbins Landon (vgl. Anm. 29), S. 163.

⁵² Vgl. die Version bei Niemtschek („eben so geheimnißvoll als merkwürdig“), siehe Anm. 4, S. 45 ff. – Die neueste Darstellung des ganzen Legendenkomplexes und der Aufklärung bei: Christoph Wolff: Mozarts Requiem. Geschichte-Musik-Dokumente, München/Kassel etc. 1991 (= dtv/Bärenreiter 4565).

reflektierten Gestaltungen. Im Unterschied zu den Thesen Hildesheimers und Gagelmanns fragen sie nach dem Geheimnis des Genies, das ihnen mit der Person und dem Charakter Mozarts unlösbar verbunden ist.⁵³ Auch setzen diese Gestaltungen die Mitteilbarkeit des Menschen Mozart voraus; und sie fragen nach den Vermittlungen. Die thematisch eng verknüpften dramatischen Gestaltungen Puschkins und Shaffers konzentrieren sich auf die historisch wie menschlich denkwürdige Konstellation „Mozart und Salieri“. Die eingangs bereits genannte Novelle Mörikes beleuchtet den Themenkreis „Mozart und Don Juan“. Alle drei Texte richten ihr Interesse auf die Frage nach den inneren Zusammenhängen zwischen dem schöpferischen Genie, seinen Inspirationsquellen und seinem Verhältnis zum Tod. Und in allen drei Mozart-Bildern bildet die Frage nach der Wirkung des großen Genies auf seine Zeitgenossen einen Brennpunkt.

Alexander Puschkins 1830 entstandene „kleine Tragödie“, 1898 von Rimskij-Korsakow vertont unter demselben Titel: „*Mozart und Salieri*“ (ein Einakter)⁵⁴, bedient sich des sensationellen „Jahrhundert-Gerüchts“, der Salieri-Giftmord-Legende. Doch fungiert die übrigens schon damals widerlegte Hypothese⁵⁵ im Stück bloß als vordergründiges Intrigenmotiv; und sie liefert ein freilich ausdrucksstarkes Mittel der Selbstdarstellung eines verzweifelt mit sich selbst, seinem Schicksal und Gott hadernnden Salieri. Puschkin geht es also nicht um historische Wahrheit. Vielmehr tritt bei ihm die zäh fortlebende und hier bewußt zitierte Legende in den Dienst eines psychologischen Interesses und der Beleuchtung eines den Romantiker Puschkin angehenden grundsätzlichen Problems künstlerischer Identitätsfindung. Als Exempel- und Perspektivfigur wählt der Autor Mozarts Wiener Zeitgenossen und Kontrahen-

⁵³ Mit Recht argumentiert m. E. Norbert Elias gegen eine Dichotomie von Künstler und Person(Charakter) mit der Präferenz eines romantisch-idealisierenden Geniebildes auf Kosten des Menschen (hauptsächlich gegen Hildesheimer)! und betont die unlösbare Einheit von Künstler und Mensch im Falle Mozarts. Vgl. N. Elias (vgl. Anm. 29), S. 68 ff.

⁵⁴ Alexander Puschkin: Mozart und Salieri (zweisprachige Ausgabe) Übersetzung u. Nachwort v. Kay Borowsky, Stuttgart 1985 (= RUB 8094). Zur Rezeption der deutschen Romantik bei Puschkin vgl. Gerhart Hoffmeister: Deutsche und europäische Romantik, Stuttgart 1978 (Slg. Metzler 170), S. 88 ff. und die dort angegebene Literatur.

⁵⁵ Vgl. Robbins Landon (Anm. 29), S. 213 ff. – Das für die Widerlegung der Legende wichtige Quellen-Material findet man übersichtlich bei H. Gagelmann präsentiert.

ten. Und Puschkin fragt nicht, welche Motive Salieri für eine Vergiftung Mozarts etwa gehabt hat (im Sinne eines nochmals aufzurollenden Kriminalfalles und der damit verbundenen psychologischen Recherchen), sondern unter der Voraussetzung eines künstlerischen Interesses und mithin einer Fiktion: welche Motive ihn denn zum Giftmord hätten treiben können.

Puschkin konfrontiert zwei grundverschiedene Künstler: das naive Genie, welches sein Werk göttlicher Inspiration verdankt, ohne aber darum zu wissen; und den gelehrten, reflektierten und theoriegeleitet arbeitenden Komponisten Salieri, der seinen Ruhm ausschließlich konstantem Ringen und unerbittlichem Fleiß verdankt. Wieder einmal stellt sich die Erinnerung an Schillers Oppositionsschema des naiven und des sentimentalischen Künstlers ein: Salieri erscheint als der sich selbst problematische und sich in seiner Arbeit aufreibende Komponist, Mozart als kindlich-naiver Musensohn, dem die genialen Ideen offenbar mühelos zufallen. Solche göttlich geschenkte und naiv erfahrene Vollendung erweckt Salieris Neid, aber vor allem das Bewußtsein ungerechter, schicksalhafter Benachteiligung, ja göttlicher Ungnade. Hinzu kommt das Ärgernis Mozartscher Selbstdarstellung: dessen indifferente, in den Augen Salieris (und der Welt) unverantwortliche, geradezu „unmoralische“ und undankbare „Verwaltung“ seiner künstlerischen Gaben. Mozart scheint die angemessene Reproduktion und Wiedergabe seiner genialen Kunst überhaupt nicht zu interessieren. Die Verpflichtung auf eine der Kunst würdige Form der Vermittlung an die Öffentlichkeit, ja der Gedanke an eine Traditionsbildung oder die Stiftung einer Schule scheint jenseits seiner Vorstellungen zu liegen. Mozart spielt die ihm zugefallene Rolle des Genies ohne Glanz, Ernst und Würde. Und er erfüllt in keiner Weise den erwarteten Vorbildcharakter. Puschkins Salieri scheint Mozart mit Kants normativen Bestimmungen des Genies als einer mustergültigen Originalität zu messen.⁵⁶ Es will geradezu scheinen, als ob Salieris moralische Kritik Maßstäbe eines mehr denn rigiden Kantianers anlegen wollte, gelten sie doch einem unvergleichlichen Genie! Dessen zum Himmel schreiende Würdelosigkeit im menschlichen Auftreten gilt dem Italiener nicht bloß als ein unverzeihlicher moralischer Defekt; in den Augen des göttlich beauftragten Künstlers ist dies ein weit größerer Frevel. Vor dem Richtstuhl der göttlichen Kunst muß Mozart sogar der Todsünde be-

⁵⁶ Vgl. Kant: Kritik der Urteilkraft § 46.

zichtigt werden. Und hier zeigt sich, daß Puschkins Theaterstück – in einer geistesgeschichtlichen Optik – Ideen romantischer Kunstreligion doch recht nahesteht. Wenn Mozarts unbedenkliches Verhältnis zur eigenen Musik in Salieris Augen als Verrat an der heiligen Kunst erscheint, dann klingt hier ein aus der deutschen Romantik vertrautes Motiv an: in Wackenroders „Herzensergießungen“ (vor allem in der „Berglinger“-Geschichte) oder in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen (etwa im „Ritter Gluck“ oder in den „Kreisleriana“) spielt es eine zentrale Rolle.⁵⁷

Bei Puschkin figuriert Salieri als Moralist und Richter im Namen romantischer Kunstfrömmigkeit, als ein entschiedener Anwalt dessen, der sein durch Mozart offenbar beflecktes Idealbild vom göttlichen Genie reinigen und sein Ideal gegen die unvollkommene Verkörperung in der Person seines Rivalen behaupten will. Mehr noch: Salieri glaubt dies Idealbild im Interesse der Kultur und der Geschichte gegen Mozart verteidigen, ja es für die Gegenwart und Zukunft retten zu müssen. Der Idealtypus des Genies wird gegen den konkreten Menschen ausgespielt. Da Mozart diesen Typus nicht angemessen repräsentiert, bedarf es einer rigiden Maßnahme: der Frevler muß büßen. Die Bewahrung der reinen Idee des Genies erfordert das Opfer des Individuums Mozart. Puschkin inszeniert diese Radikallösung, deren Konsequenz hier die Tragödie heißt. Salieri rechtfertigt seinen Giftmord mit dem Argument, die Nachwelt fordere eine von allem Makel gereinigte Idee des Genies Mozart. Diese aber ist nur zu erhalten um den Preis der Vernichtung des Menschen. Immerhin wird der Name bleiben und als die Inkarnation der Idee des Genies Mozart ein Gedächtnis stiften, wenn es auch der – seit E. T. A. Hoffmann eingebürgerte – Wunschname „Amadeus“ sein wird, der in die Historie eingeht. Mozart selber hat sich bekanntlich nie so genannt. Die Tatsache, daß der Anwalt der Künstlerzunft ebenfalls unwürdig, verzweifelt und ressentimentgeladen handelt, wirft ein

⁵⁷ Das Motiv begegnet nicht nur bei Wackenroder und E. T. A. Hoffmann. Es ist dem Thema romantischer Kunstreligion inhärent. Hierzu vgl. z. B.: Martin Bollacher: Wackenroders Kunst-Religion. Überlegungen zur Genesis der frühromantischen Kunstauffassung, in GRM 30, 1980, S. 377–394 und Christa Karoli: Ideal und Krise enthusiastischen Künstlertums in der deutschen Romantik, Bonn 1968 (vor allem zu E. T. A. Hoffmann). Über Hoffmann, den Puschkin kannte, dürfte u. a. der Problemkomplex der Kunstreligion, wie er sich in der deutschen Literatur der Epoche ausgeprägt hat, der russischen Romantik vermittelt sein.

tragikomisches Licht auf den selbsternannten, selbstgerechten Giftmörder. Das dramatische Geschehen beginnt mit einem Monolog des durch Mozart um seinen gerechten Lohn gebrachten Künstlers. Salieri hadert mit dem Himmel – und mit sich selbst:

„Ich verspüre Neid; so tief, so qualvoll tief sitzt dieser Neid! – O Himmel! Ist das gerecht, wenn man die heilige Gabe: unsterbliches Genie, nicht als Belohnung für heiße Liebe und für Selbstaufgabe, für Fleiß und Arbeit und Gebet empfängt – wenn sie das Haupt des Unvernünftigen, des Bummelers, hell bestrahlt? . . . O Mozart, Mozart!“⁵⁸

Dann betritt Mozart die Bühne zusammen mit einem blinden Geiger, den er zufällig in einem Gasthaus aufgetrieben und den er auffordert, seine (Mozarts) eigene Musik zu spielen, woran er sich mit offensichtlichem Genuß der grotesk-komischen, weil reichlich unvollkommenen Aufführung des „armen Spielmanns“ nach Herzenslust ergötzt. Salieri reagiert humorlos-konsterniert: er kann in der komischen Szene bloß eine unstatthafte Verhöhnung der großen Musik sehen. Er verwünscht den lächerlich wirkenden Geiger, diesen „Farbenkleckser“, der ihm „die Madonna Raffaels verhunzt“.⁵⁹ Interessant ist hier die erneute Zitation des seit Rochlitz zum Topos gewordenen Vergleichs: Mozart als der Prototyp des „klassischen“ Malers Raffael in der Musik! Aber in romantischer Optik verrät dies Bild nicht allein eine komische Trübung der Reinheit Mozartscher Tonkunst, sondern deutet zugleich auf die religiöse Bedeutung des ästhetischen Problems: Raffael gilt nämlich den Romantikern nicht als Repräsentant klassizistischer Formvollendung allein, sondern mit Rücksicht auf die Inhalte seiner Gemälde als Inbegriff des christlich-frommen Künstlers.⁶⁰ Und deshalb spielt Salieris Vergleich eben auch an auf die Profanierung der „heiligen Kunst“, die Mozart in seinem Übermut und in seiner Indifferenz als Musik sogar noch gelten läßt.

Beiläufig wartet Mozart in derselben Szene mit einer soeben nebenbei komponierten Bagatelle (seinen „Don Juan“ betreffend) auf. Und Salieri ist ganz hingerissen vor Bewunderung:

⁵⁸ Alexander Puschkin (vgl. Anm. 54), S. 9.

⁵⁹ Ebd., S. 11.

⁶⁰ Niemtschek hat wohl die „klassizistische“ Lesart nahegelegt; durch die romantische Interpretation Raffaels als des Repräsentanten der reinen christlichen Kunst wird bei Wackenroder aber die religiöse Qualität gewichtet; und die ist für Puschkin maßgebend. Zum Thema vgl.: Friedrich Strack: Die „göttliche Kunst und ihre Sprache“. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis, in: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium, hrsg. v. Richard Brinkmann, Stuttgart 1978, S. 369–391.

*„Oh, welche Tiefe ist das!
O welche Kühnheit, welche Harmonie!
Du, Mozart, bist ein Gott und weißt es nicht;
ich weiß es, ich.“*

Daraufhin reagiert freilich der Angesprochene wie eine Hanswurstfigur aus einer Typenkomödie, wieder einmal sich selbst spielend:

*„Pah! Wirklich? Mag ja sein . . .
Nur – meine Göttlichkeit hat starken Hunger.“⁶¹*

Diese – das Pathos komisch brechende, den in Mozarts Briefen oft begegnenden selbstinszenierten Possenspielen nachempfundene – Replik liefert Salieri das Stichwort für eine Einladung Mozarts ins nahe Gasthaus. Und hier reift der längst erwogene Plan, seinen Schicksalsauftrag zu erfüllen und Mozarts Vergiftung in die Tat umzusetzen. Pathos und Sendungsbewußtsein verbinden sich:

„ich bin auserwählt, ihn anzuhalten – sonst gehn alle unter, wir alle, Priester, Diener der Musik, nicht ich allein mit meinem matten Ruhm . . . Wem nützt es, wenn ein Mozart weiterlebt? (. . .) – er wird uns keinen Erben hinterlassen. Was nützt er denn?“⁶²

Mozart trinkt ahnungslos aus dem Giftglas, und er trinkt seinem Mörder zu, leutselig auf ihren „wahrhaft-engen Bund“ anstoßend, ehe er auf dem Klavier aus seinem Requiem spielt, unwissentlich seine eigene Totenmesse „zelebrierend“. Salieri aber ertrinkt im Selbstmitleid, seine Rolle als vom Schicksal ausersehener Mörder zur Rettung der Idee des Genies eher komisch zuende spielend: *„Solche Tränen vergoß ich nie: so schmerzlich und so süß, als hätt' ich eine schwere Pflicht erfüllt, (. . .).“⁶³*

*

Auch der englische Dramatiker *Peter Shaffer*, dessen Theaterstück „*Amadeus*“⁶⁴ 1979 in London Premiere feierte und seit 1981 dann

⁶¹ Alexander Puschkin (vgl. Anm. 54), S. 13.

⁶² Ebd., S. 13 und 15.

⁶³ Ebd., S. 23.

⁶⁴ Peter Shaffer: *Amadeus*, London 1980, deutsche Übers. v. Nina Adler, Frankfurt a. M. 1982 (= Fischer TB 7063).

mit großem Erfolg in Deutschland gespielt wurde, beleuchtet (wie Puschkin) die Mozart-Gestalt aus der Perspektive des Rivalen Salieri. Das wird nicht zuletzt durch dessen dramatische Rolle im Stück betont, wenn er nämlich als „Erzähler“, Regisseur seiner eigenen Tragödie und Beichtender coram publico fungiert.

Auch bei Shaffer kehren die traditionellen Motive des durch Erkenntnis von Mozarts Genie und Neid auf den Bevorzugten korrumpierten Charakters wieder. Auch Shaffers Salieri treibt das Ärgernis am Widerspruch von göttlichem Genie und ordinärer Lebenshaltung Mozarts in offene Rebellion. Und auch diese Figur versucht sich im Namen der Kunst und als Anwalt der Mittelmäßigen zu rechtfertigen. Freilich erscheint das tragische Pathos stärker gebrochen; und gelegentlich alles Beschwerte der Thematik ins Klima des Theatralisch-Spielerischen, ja des Ironisch-Komischen gerückt. Wesentlich verändert hat Shaffer die Methode der Vergiftung Mozarts. Die strategischen Mittel Salieris werden mit Raffinement inszeniert. Eine theaterwirksam und luzide in Szene gesetzte Kombination der die Handlung tragenden Lebenstopoi vom arglosen „Kind“ Mozart und vom Opfer eines Giftmords integriert geschickt sämtliche aus den Mozartiana bekannten Lebens- und Legendenmotive, die sich auf Mozarts letzte Wiener Jahre, das Requiem und die Todesumstände beziehen. Shaffer versteht es, die bunte Vielfalt der authentischen wie apokryphen Bilder Mozarts kaleidoskopartig zu präsentieren. Und er weiß mit dem Blick für effektvolle theatralische Arrangements viele aus den Briefen vertraute Rollenspiele Mozarts, dessen Selbstpersiflagen und kindlich-kindischen Spielereien für sein Stück zu nutzen. Vor allem aber erfährt die mit Salieri verknüpfte Giftmordlegende eine bedeutsame Modifikation. Shaffer operiert mit den dramatisch darstellbaren Möglichkeiten der psychologischen Sublimation der Vernichtung. Salieri erscheint bei ihm nicht mehr als der zuletzt ungeschützt und verzweifelt-selbstmitleidig dastehende brutale Mörder.

Fast möchte man vermuten, Shaffer habe sich durch einen Bericht Novellos vom 15. Juli 1829 inspirieren lassen und aus dieser Quelle die Idee, ja die Konzeption zu seinem Theaterstück gewonnen: *„Der Sohn (Mozarts; d. Vf.) verneint, Salieri habe seinen Vater vergiftet, obwohl letzterer es glaubte, und Salieri selbst bekannte sich in seinen letzten Augenblicken dazu, aber da sein ganzes Leben von Kaben und Intrigen verbittert war, darf zu Recht von ihm gesagt werden, daß er sein (Mozarts) Leben vergiftet hat, und dieser*

*Gedanke, meint der Sohn, hat den bemitleidenswerten Mann bei seinem Tod verfolgt.*⁶⁵

Hier scheint doch die metaphorische Auffassung der Vergiftung schon vorgebildet. Nicht nur das; auch die geheime Dialektik solcher gemeinen Handlung, derzufolge schließlich der „Täter“ selbst zum Opfer wird, klingt in diesem Text bereits an.

Shaffers Salieri bekennt denn auch seinen teuflischen Plan der psychischen und existentiellen Vergiftung Mozarts. Und er läßt in der ihn selbst quälenden Erinnerung die Szenen noch einmal Revue passieren, in denen die taktischen Mittel systematisch betriebener Verelendung Mozarts, die Strategien des Aushungerns, Erfolge gezeitigt haben. Dazu zählen die Verhinderungen einer Karriere Mozarts bei Hofe, die gnadenlose Ausnutzung von Schwächen, die versuchte Erpressung Constanzes, schließlich die blasphemischen Formen der Rache des von Gott Benachteiligten: das diabolische Maskenspiel des rächenden Vaters Mozarts in der Rolle des Komturs und vor allem in der Doppelgänger-Rolle des Requiem-Todesboten, womit Salieri sich zerstörerisch in Mozarts Inneres und in seine Träume einschleicht, um ihn auf diese Weise zu vergiften. Salieris Kampf gegen Mozart ist in Shaffers Stück aber im Grunde ein Kampf gegen sich selbst – und gegen Gott, und zwar durch Mozart als notwendiges Opfer. Denn dies Motiv der Rebellion gegen seinen Gott, mit dem er (Salieri) doch einen Pakt geschlossen und der ihm den Lohn der Tugend und des Fleißes versagt, stattdessen den unwürdigen Mozart als sein Offenbarungsmedium erwählt hat; dies an Hiob erinnernde Rechten mit dem Schöpfer erscheint im „Amadeus“-Drama als ein neues, die überlieferte Version der Giftmordlegende erweiterndes Motiv. In Ermangelung einer erwarteten göttlichen Reaktion, welche Zeichen einer Annahme des Kampfes wäre, auch aus enttäuschter Hoffnung auf einen göttlichen Richterspruch, den er trotzig zu provozieren versucht, versteigt sich Salieri zuletzt zu einem hybriden Racheakt gegen den Schöpfer, indem er dessen Medium Mozart seelisch und physisch zugrunderichtet. Und um wenigstens an der Legende des göttlichen Kindes teilzuhaben und also selber in die Legende einzugehen, läßt der unter seiner Mediokrität leidende Salieri in Shaffers Version das Gerücht ausstreuen, Mozart vergiftet zu haben.

⁶⁵ Novellos Bericht vom 15. 7. 1829 wird zitiert bei Robbins Landon (vgl. Anm. 29), S. 193.

So subtil und modern die psychologische Interpretation der Giftmordlegende erscheinen mag; in anderer, d. h. motiv- und ideengeschichtlicher Hinsicht bleibt die „Tragödie“ Salieris doch erst vor dem Hintergrund des traditionellen romantisch-metaphysischen Kunstbegriffs und der noch einmal zitierten Idee einer romantischen Kunstreligion erklärbar. Freilich wird man vom bewußt Spielerischen und Theatralisch-Parodistischen nicht ganz absehen dürfen. Dies markiert denn doch die moderne Distanz zum romantischen Pathos und läßt Shaffers „Amadeus“ als ein wissend-spätromantisches und historisierendes Bühnenspektakel verstehen.

*

Im Unterschied zu den literarischen Mozart-Bildern von Puschkin und Shaffer, die beide das Genie in seiner Wirkung auf die Mitwelt, insbesondere auf den zeitgenössischen Rivalen Salieri zeigen, wählt *Eduard Mörikes* poetische Jubiläumsgabe zum hundertsten Geburtstag Mozarts, die 1856 erschienene Novelle „*Mozart auf der Reise nach Prag*“⁶⁶, eine doppelte Darstellungsperspektive. Schon der komplexen Erzählform, der Verschränkung von auktorial-ironischer Erzählung, Beleuchtung Mozarts aus der Optik Konstanzes und erfundener Figuren seiner Lebenswelt einerseits mit einer dem Ganzen integrierten Selbstdarstellung (hauptsächlich in Form einer von Mozart selbst erzählten Erinnerung an eine bedeutsame Kindheitsepisode in Italien) andererseits, ist der Versuch ablesbar, ein potenziertes „*Gleichniß*“ des „*Mozartischen Geistes*“⁶⁷ zu entwerfen. Alles Dramatisch-Sensationelle bleibt ausgespart; der um Salieri sich rankende Legendenkomplex spielt überhaupt nur noch als ein überdies ironisch behandeltes Nebenmotiv eine Rolle: lediglich in Konstanzes Traum von einer Karriere ihres Mannes in Berlin findet der „*Todfeind*“ und „*ver-*

⁶⁶ Mörikes Erzählung wird hier zitiert nach der Erstausgabe, erschienen Stuttgart und Augsburg 1856. – Der reichhaltigen Forschungsliteratur zur Novelle verdanke ich viele Anregungen. Besonders hilfreich waren mir neben den schon genannten Arbeiten von H. J. Kreutzer und J. Schmidt die Aufsätze von Benno von Wiese: Mozart auf der Reise nach Prag, in: Eduard Mörike, hrsg. v. Victor G. Doerksen, Darmstadt 1975 (= WdF Bd. 116), S. 380–398 sowie der Beitrag von Raymond Immerwahr: Apokalyptische Posaunen: Die Entstehungsgeschichte von Mörikes ‚Mozart auf der Reise nach Prag‘ in: ebd., S. 399–425. Außerdem möchte ich nennen: Horst Steinmetz: Eduard Mörikes Erzählungen, Stuttgart 1969.

⁶⁷ Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag, ebd., S. 53.

wünschte giftige (. . .) *Salieri*⁶⁸ als potentieller Neider seinen Part – oder gelegentlich als beliebtes Objekt gesellschaftlichen Spottes im satirisch-parodistischen Lied.

Mörikes ebenso subtil wie liebevoll gearbeitetes „*Charaktergemälde*“ („*das erste seiner Art, soviel ich weiß*“⁶⁹ – wie der Autor seinem Verleger Cotta zu verstehen gibt, damit auch das Innovative seiner Erzählung betonend) zeigt den Komponisten auf einer Station seiner zweiten Reise in die böhmische Metropole, und zwar zur Uraufführung seines „Don Giovanni“ im Oktober 1787. Mörike verarbeitet verschiedene Anekdoten- und Legendenmotive, und er nutzt als Hauptquelle Ulibischeffs Mozart-Darstellung. Nissen hat er offenbar bewußt erst nach Abschluß seiner Novelle gelesen, weil er sich durch das hier neu ausgebreitete Quellenmaterial nicht irritieren lassen wollte. Über seinen literarischen Plan erfährt man aus einem Brief an seinen Verleger vom 6. Mai 1855 Näheres: er habe einen Tag aus Mozarts Leben und das verehrte Genie im ungebrochenen Verhältnis zur Gesellschaft darstellen wollen, „*wobei, mit Zugrundelegung frei erfundener Situationen vorzüglich die heitere Seite zu lebendiger, konzentrierter Anschauung gebracht werden sollte.*“⁷⁰ Der „fruchtbare Moment“ für dies Vorhaben einer Konzentration von Mozarts Künstlerexistenz wird mit Bedacht gewählt: eine Situation aus Mozarts später Lebensphase kommt in Betracht, weil das Motiv der Todesahnungen bedeutsam wird; und ein produktiver Augenblick der Vorbereitung der „absoluten Oper“ (möglicherweise auch eine Anregung durch Ulibischeffs enthusiastische, nur Kierkegaards geistreicher Interpretation in „Entweder-Oder“ vergleichbare Analyse)⁷¹ mußte es sein. Mozart erscheint auf dem Weg zu seiner Vollenendung. Mörike wählt diese Lebensstation, um dem Geheimnis des Menschen und des Genies auf die Spur zu kommen. Doch dazu bedarf es eines mitteilbaren Mozart, der denn auch als durchaus Geselliger und überdies als Erzähler in der Novelle auftritt. Der

⁶⁸ Ebd., S. 24 f.

⁶⁹ Eduard Mörike, Brief an Cotta vom 6. 5. 1855 in: E. Mörike: Briefe, hrsg. v. Friedrich Seebaß, Tübingen o. J. (1939), S. 730.

⁷⁰ Ebd., S. 730.

⁷¹ Es gibt verblüffende Parallelen zwischen den enthusiastischen Don Juan-Interpretationen Ulibischeffs und Kierkegaards, so daß man geradezu einen kausalen Zusammenhang vermutet. Doch beide Deutungen erschienen im nämlichen Jahr 1843 unabhängig voneinander. Vgl. Alexander Ulibischeff (Anm. 1), 2. Aufl. Bd. III, S. 208–361 und Sören Kierkegaard: Entweder-Oder I, hrsg. v. Hermann Diem u. Walter Rest, Köln u. Otten 1960, S. 102ff.; 140–163.

eine bedeutende Augenblick wird kunstvoll dimensioniert: mit der Reise-Gegenwart verbindet sich Erinnerung an eine glückliche Zeit der Reise des Wunderkinds nach Italien. Und auch die Perspektive der Zukunft mit Träumen, Todesahnungen und Hoffnungen wird ausgeleuchtet. Vor allem aber durch die von Mozart selbst erzählte Erinnerung an eine neapolitanische Schifferpantomime gewinnt die Gestalt des Musikers Konturen. Mit dieser Erinnerung unlösbar verknüpft zeigt sich die gegenwärtige Inspiration: Erinnerung wirkt im Präsentischen produktiv. Nietzsche hat später – vielleicht im Blick auf diesen Brennpunkt von Mörikes Mozart-Novelle (?) – in ähnlicher Weise das Geheimnis von Mozarts Schaffensweise zu ergründen versucht und eine eigenwillige Korrektur der These vom „Kopf“-Komponisten vorgenommen: *„Mozart steht ganz anders <als Beethoven; d. Vf.> zu seinen Melodien: er findet seine Inspirationen nicht beim Hören von Musik, sondern im Schauen des Lebens, des bewegtesten südländischen Lebens: er träumte immer von Italien, wenn er nicht dort war.“*⁷² – Als Signatur von Mozarts Genie betont Mörike – durchaus im Einklang mit der überkommenen Legende vom Kind-Mann und romantischen Vorstellungen der Kindlichkeit des Genies – dessen kindlich-*„kecke Stegreifsprünge“*⁷³ im Leben, vor allem aber seine bedenkenlose Verschwendung der eigenen Person an den Augenblick und an seine Kunst. Dies geschieht freilich nicht ohne ironische Seitenblicke auf Mozarts geheime bürgerliche Wünsche und Sehnsüchte, die in einer Art Tagtraum evoziert und (wie schon Konstanzes Projektionen einer Karriere am preußischen Hof) vom Erzähler als ein hübsches *„Spiel mit bunten Seifenblasen einer erträumten Zukunft“*⁷⁴ bezeichnet werden. Die wiederum typisch romantische Sehnsucht nach dem sogenannten einfachen Leben und nach einer „unschuldigen Existenz“ im Einklang mit der Natur klingt auch an.⁷⁵ Romantischer Provenienz ist die Vorstellung der Lebensfremde des Künstlers, des notwendigen Ausgeschlossenenseins vom dauerhaften bürgerlichen Glück. Dies gilt als hoher Preis der Auserwähltheit, fordert die Kunst dem Menschen als Opfer ab.

⁷² Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, Zweiter Band, zweite Abt. („Der Wanderer und sein Schatten“, Nr. 152), zitiert nach: Fr. Nietzsche: Werke in 3 Bdn., hrsg. v. Karl Schlechta, Bd. I, 8. Aufl. München 1977, S. 935.

⁷³ Mörike: Mozart auf der Reise nach Prag (vgl. Anm. 66), S. 38.

⁷⁴ Ebd., S. 25.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 5 ff.; S. 83 f.

Mörike imaginiert ein vorwiegend heiteres Klima geradezu idyllisch anmutender Rokoko-Geselligkeit. Doch er öffnet immer wieder den Blick für Hintergründiges, für das Abgründige von Mozarts Genie. Dies geschieht hauptsächlich durch mythologisch-scherzhafte Winke; aber auch durch verschattende Anspielungen auf das Problem der „reißenden Zeit“⁷⁶, der Ruhelosigkeit, des vom Tode gezeichneten Künstlers. Durch das Motiv der Todesahnung werden die rokokohafte Szenerie wie auch das Ambiente einer Biedermeieridylle ständig gebrochen: der Erzähler läßt wissen, daß durch Mozarts angegriffene Gesundheit „*ein je und je wiederkehrender Zustand von Schwermut*“ genährt und die „*Ahnung eines frühzeitigen Todes*“ den Komponisten „*zuletzt auf Schritt und Tritt begleitete*“.⁷⁷

Mozarts gesellige Neigung findet auf der dargestellten Reise nach Prag an einem überhaupt nicht geplanten Aufenthaltsort, auf dem Schloß des Grafen Schinzberg, die schönste Erfüllung. Denn man feiert nochmals Eugenes Verlobungsfest. Und die Braut soll sich mit ihrer musikalischen Begabung und Sensibilität als Mozarts idealer Partner erweisen, als eine empfindsame Wahlverwandte. Doch das heitere Fest hat ein bedeutsames Vorspiel.

Nach der Ankunft im Dorf verspürt Mozart zunächst Lust zu einem Spaziergang im gräflichen Schloßpark. Dort fällt sein Blick auf einen Pomeranzenbaum, welcher „*voll der schönsten Früchte hing*“. Und dieser Augenblick weckt eine „*liebliche Erinnerung aus seiner Knabenzeit*“ in Italien.⁷⁸ In einem Zustand der Zerstreutheit und Selbstvergessenheit – denn es ist in Wahrheit ein Moment der Inspiration: Mozart gewinnt den Einfall zum Auftritt Zerlinas und Masettos zum Hochzeitsfest und zum folgenden Chor – greift er nach einer der neun Früchte am Orangenbaum und „vergreift“ sich unbewußt. Denn der Baum ist als symbolisches Brautgeschenk bestimmt, und die Sinnbildkraft ist an die vollständige Anzahl der Früchte geknüpft: eben an die neun Musen nämlich soll das Bäumchen erinnern.

Mozarts unwillentliche Zueignung der verbotenen Pomeranze deutet wie schon die symbolträchtige Zahl der Orangen auf My-

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 9: Mozarts Selbstanklage, seine Lebensversäumnisse betreffend. In diesem Zusammenhang heißt es summarisch: „Allmitteleist geht und rennt und saust das Leben hin – Herr Gott! bedenkt man's recht, es möcht' einem der Angstschweiß ausbrechen!“

⁷⁷ Ebd., S. 13.

⁷⁸ Ebd., S. 28.

thologisches. Der Graf Max wird mit seinem Widmungsgedicht für die Braut die Anspielungen in der Gesellschaft erhellen. In dessen geistreicher Rede rückt das Orangenbäumchen in das Beziehungsgeflecht antiker Mythologie: als „*Nachkömmling des viel gepriesenen Baums der Hesperiden*“.⁷⁹ Dessen Pfleger ist kein Geringerer als Gott Apoll selbst, der „*schöne (. . .) Früchte*“ wachsen läßt, „*dreimal drei, nach der Zahl der neun Schwestern*“⁸⁰, der Musen. Die Festgesellschaft vernimmt mit Entzückung, daß Apoll selber Verlangen nach den neun Früchten gehabt – wie offenbar Mozart im Garten. Die bewußte Identifizierung des Musengottes mit dem Komponisten verfehlt nicht ihre erheiternde Wirkung. Doch was hier als mythologischer Scherz kostümiert wird, erscheint in anderer Optik als ein ernstes Spiel mit hintergründigen Bedeutungszusammenhängen. Offenbar stiftet Mörike eine Beziehung zwischen den Motiven des Baums der Hesperiden, der Neunzahl der Musen mit Apoll und der ebenfalls selbstironisch-spielerischen Selbstbezeichnung Mozarts in seinem noch im Park nach entdecktem Orangen-„Raub“ entworfenen Entschuldigungsbrief an die Gräfin:

„*Hier sitze ich Unseliger in Ihrem Paradiese, wie weiland Adam, nachdem er den Apfel gekostet. Das Unglück ist geschehen, und ich kann nicht einmal die Schuld auf eine gute Eva schieben, (. . .).*“⁸¹ Mozarts „Raub“ einer der neun Pomeranzen (Musen) signalisiert im Lichte biblischer Mythologie einen Sündenfall und also letztlich Todesverfallenheit.

Hinweise auf den Tod durchziehen Mörikes ganze Novelle. Das Thema wird auch angeschlagen, wenn Mozart in der Gesellschaft die Kirchhofszenen mit dem Komtur vorträgt. Don Juan frevelt wie Mozart, wenn er einen Toten zum Mahl lädt, damit „*im ungeheuren Eigenwillen den ewigen Ordnungen trotzend*“.⁸² Mythologisch gesehen widersetzt sich auch Mozart göttlichen Ordnungen. Er pflückt vom Baum der Hesperiden eine verbotene Frucht, um in den Musenbezirk einzudringen und göttlicher Inspiration teilhaftig zu werden. Im Augenblick der Inspiration erfährt Mozart das höchste Glück. Doch dieser Kairos bleibt verschattet und ohne Dauer. Ein Gefühl der glücklichen Zeitlosigkeit vermag das Genie nur im Zustand der Inspiration und des künstlerischen Schaffens

⁷⁹ Ebd., S. 64.

⁸⁰ Ebd., S. 65.

⁸¹ Ebd., S. 31.

⁸² Ebd., S. 104.

zu erreichen. Daraus begründet sich aber kein „*stetiges und rein befriedigtes Gefühl seiner selbst*“⁸³ als geschichtlich wirkende Erfahrung.

Als einen solchen Augenblick des Glücks – aber in seiner Zweideutigkeit – gestaltet Mörike die Gartenszene mit Mozarts Erinnerung an sein Italien-Erlebnis, dessen intensiv nachwirkende Kraft noch den gegenwärtigen Augenblick schöpferisch werden läßt. Im Zeichen dieses erfüllten Augenblicks verwandelt sich der besuchte Ort in ein unerwartetes Arkadien des Lebensglücks, an welchem die gräfliche Festgesellschaft lebhaften Anteil nehmen darf. Doch solches Glück besteht nur mit den dunklen prophetischen Zeichen zusammen. Beim Vortrag aus seiner Oper „Don Giovanni“ macht der Erzähler auf die unbewußte Selbstdarstellung Mozarts aufmerksam. Die apokalyptischen Posaunen der Friedhofszene und des Finales blasen nicht nur für den Frevler Don Juan. Ihr Klang erreicht auch Mozart selbst – und selbst am Tage des heiteren Gelingens:

*„Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht.“*⁸⁴

Mit der Musik der Oper dringt ein elegischer Ton in die dominante Sphäre der Heiterkeit. Mozarts Kontakt mit der göttlichen Welt, welchen die Museneingebung immer wieder herstellt, hat seinen hohen Preis. Eugenie, die sympathetische Musikverständige, ahnt Mozarts baldigen Tod. Doch sie begreift auch, weshalb Mozarts frühes Gezeichnetsein vom Tode einen höheren Sinn verbirgt: weil nämlich die Welt das Übermaß seiner genialen Schöpfungen nicht zu fassen vermag:

*„Es ward ihr so gewiß, so ganz gewiß, daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Gluth verzehre, daß er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Ueberfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht ertrüge.“*⁸⁵ Mörikes poetisches „Suchbild“ gewinnt den Blick für Mozarts Genie als Mittler zwischen der Transzendenz, aus welcher seine Musik kommt, und dem Diesseits mit seinen komplexen Vermittlungen. Mörike beleuchtet den Charakter der Medialität, und im Unterschied zum modernen Skeptiker, der Ursprung und Quelle der

⁸³ Ebd., S. 10.

⁸⁴ Ebd., S. 102.

⁸⁵ Ebd., S. 111.

Inspiration nicht zu bestimmen weiß, gibt er noch einmal im Vertrauen auf die Wahrheit mythischer Bilder im Einklang mit romantischer Tradition eine metaphysische Begründung des Mozart-schen Genies.

Mögen die betrachteten dichterischen Mozart-Bilder ihre Berechtigung als „Suchbilder“ gewinnen, indem sie den Versuch einer Vermittlung des vielleicht inkommensurablen Genies gewagt und das Genie als Menschen nähergebracht haben – an die Grenze eines Geheimnisvollen und Unfaßbaren kommen letztlich auch sie. Diese Erfahrung bringt ein Diktum des großen Mozartvereh-rers Goethe zur Sprache, welches Eckermann mit dem Datum vom 14. Februar 1831 aufgezeichnet hat. Goethes Äußerung sich in Erinnerung zu rufen, rechtfertigt nicht allein der Umstand, daß man hier mit dem Zeugnis eines prominenten Zeitgenossen Mozarts konfrontiert wird und daraus eine Art Autoritätsbeweis für das Fortleben romantischer Kunstfrömmigkeit im 19. Jahrhundert gewinnen könnte. Gewiß läßt sich darin ein Reflex klassisch-romantischer Kunstmetaphysik erkennen; und nicht minder ein Zeugnis für Goethes eigene skeptisch-fromme Geniedeutung. Wichtiger indessen scheint der in diesem Ausspruch Goethes vermittelte Beitrag zum Problem: die Anerkennung der Grenzen rationaler Erkenntnis und aller poetischen Versuche, dem Phäno-men des Genies Mozart auf die Spur zu kommen:

*„Aber freilich, eine Erscheinung wie Mozart bleibt immer ein Wunder, das nicht weiter zu erklären ist. Doch wie wollte die Gott-heit überall Wunder zu tun Gelegenheit finden, wenn sie es nicht zuweilen in außerordentlichen Individuen versuchte, die wir anstau-nen, und nicht begreifen, woher sie kommen.“*⁸⁶

*

⁸⁶ J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe (vgl. Anm. 42), Bd. I, S. 421.